

Procedimientos discursivos en el teatro de Hugo Salcedo

José Raúl Cruz

dentro del extenso panorama de la dramaturgia mexicana de fines del siglo xx, Hugo Salcedo representa una estética disímil con relación a los paradigmas del teatro nacional, pues aunque cohabita con ellos el carácter móvil de su producción, borra y se libera del corte realista, canonizado por los mejores exponentes de la escritura teatral, y pone en juego interrogantes al campo creativo escénico en parte significativa de su obra.

Perteneciente a lo que él mismo llamara “última generación del milenio”¹, el autor jalisciense ha escrito cerca de cuarenta textos a lo largo de veintidós años, muchos de los cuales se conocen por haber sido traducidos a varios idiomas, por diferentes publicaciones o gracias a puestas en escena en distintos estados del territorio mexicano. Acreedor del Tirso de Molina —premio de teatro del Instituto de Cooperación Iberoamericana de España— por su obra *El viaje de los cantores* (1989), ha recibido además numerosos reconocimientos de instituciones universitarias y culturales de su país.

“Son gente de teatro completa, porque han experimentado el hecho escénico desde diferentes oficios, es más, desde casi todos los oficios teatrales”, escribirá Victor Hugo Rascón Banda en su introducción al Nuevo Teatro², refiriéndose a este grupo de autores al que pertenece Salcedo —si bien ésta no va a ser su característica central como creador—; mientras el propio dramaturgo define a sus coetáneos —Luis Mario Moncada, Jaime Chabaud, Isafías Hernández (chontal), Estela Leñero, Isabel Juárez (tzeltal), Ángel Norzagaray, Idelfonso Maya

(náhuatl) y David Olguín, entre otros— como productores de una dramaturgia que transita por la variedad de origen geográfico, la heterogeneidad temática y la polifonía lingüística, representando una constelación de voces nacionales, acorde con las tradiciones de un complejo mosaico cultural³.

Críticos como Armando Partida, Bruno Bert y Olga Harmony han estudiado esta generación desde diferentes puntos de vista, pero reconociendo siempre un sello que los distingue de los nombres consagrados —Usigli, Carballido, Leñero, Argüelles, Berman, Rascón Banda— no sólo por sus estrategias artísticas, sino también por sus temas y su manera de entender el hecho teatral.

Títulos como *Vapor*, *Cumbia*, *hasta las tres de la madrugada*, *Sinfonía en una botella*, *Asesinato en los parques*, *Bulevar*, *La Estrella del Norte*, *Selena*. *La Reina del Tex-Mex*, lo sitúan entre los autores más interesantes de México. Hoy me voy a centrar en *Los niños mutilados* (1993), que en síntesis ha descrito Rascón Banda como:

obra simbólica sobre los hombres subterráneos que surgen de los túneles del metro, en una ciudad deshumanizada y postapocalíptica. Cloacas y miseria humana, desheredados de la tierra y muertos sin sepultura que viven en una metrópoli aterradora con limpiadores sociales que cazan a los miserables⁴.

Escrita en Madrid mientras realizaba sus estudios de doctorado, esta obra posee una estructura

en acto único y diez escenas que albergan la controvertida existencia de sus siete personajes, vinculados en el tiempo por una marca social definida: la España posterior a la Feria de Sevilla, aquel monumental y ostentoso evento con el cual se pretendía celebrar el quinto centenario de la Conquista de América. No interesa para nada en la obra deslindar el propio acontecimiento, sino utilizarlo como puente referencial de una circunstancia que le antecede y lo sobrevive: la crisis sociopolítica que se oculta tras lujosas exhibiciones y no se inhibe de reactivar los procedimientos fascistas en perenne disputa con el ser humano.

La teatralidad, en un gesto reversivo, ofrece una variedad de personajes sobre los cuales el texto proyecta su fluido de sugestión. Primero, entre el escombros y la basura, un enjambre de muertos vivos, seres sin identidad arrojados a la cloaca. Allí están, atrapados en una continua dilucidación de episodios fragmentarios, insolubles y efímeros, como la velocidad constante de los carros del metro que dan la impresión de voces parpadeantes, incapaces de constituir un nexo dilatado en el diálogo, porque el ritmo y la frecuencia de las acciones avanzan sin detenerse.

Así tiene lugar la primera escena, donde el viejo Carmelo increpa a Lulú que los haya delatado aun bajo tortura; la fuerte discusión entre estos personajes suspendidos en la nada porque nada tienen, introduce un ambiente sórdido plagado de ambiguas referencias, nunca aclaradas y que atropellan su irrupción con la llegada del Cojo, asqueado, vomitando con una lata de sardinas para comer y mil sensaciones chocantes y revulsivas a las que se incorpora el Niño con sus dudas para completar un extraño clima grotesco, quebrado por la algarabía cercana que anuncia el inicio de la fiesta del centenario. Cojo insiste entonces en que deben moverse hacia el resplandor de las luces que anuncian el evento, pero la segunda escena nos lleva a un sitio diferente, donde se ofrece otra cara del infierno.

Se inicia una nueva variante del tema de la mutilación, a través de dos personajes clave: Corcuera, sentado a la mesa, devorando los alimentos, mientras del otro lado su Mujer habla sin parar. Muy alarmada por las travesuras del pequeño hijo de ambos, emite ráfagas textuales, acotando una recreación torcida de la inocencia que ella no es capaz de apreciar, y construye a partir de su estado alterado una imagen amenazante, monstruosa y paranoica que ve el enemigo por todas partes. En

medio de este vértigo, ella descubre que Corcuera no la ha escuchado. Ajeno a este violento episodio oral, sus oídos conservan los tapones que acaba de utilizar en una práctica de tiro. Corcuera en su mutismo y ataviado con un saco antibalas es la perfecta imagen del búnker. Su rechazo irracional a los demás alcanza los más íntimos espacios familiares. El extraño momento de lucidez de su Mujer hacia el final de la escena, cuando le pide a su marido que no se convierta en un cerdo, aporta un matiz extemporáneo, consecuente con el contrapunto humorístico que encontramos en esta sección del texto.

La violencia, como síntoma esencial de su conducta, acompañará a Corcuera a lo largo de toda la obra. Así lo revela su sombrío carácter depredador cuando en la IV escena acusa y responsabiliza a su Mujer con la educación errónea que le da a sus hijos y propone repartírselos como solución a este absurdo conflicto. El altercado alcanza fuertes proporciones cuando ella confunde una bolsa que en lugar del pan oculta un arma, lo cual provoca que éste estalle y culmine la secuencia, golpeándola sádicamente. El texto alcanza la misma violencia de las acciones:

Quebrantas las leyes. No te importa el orden de las cosas. Detestas la armonía peor entonces te atienes conmigo a las consecuencias. Nada te costaba tener discreción. Yo voy a castigarte. A mí no me llegarán los remordimientos como a los otros del escuadrón que luego se pinchan y tragan pastillas. Ellos nunca llegarán a nada. Yo me esfuerzo. Yo soy profesional. Yo soy fuerte y cumplo con mi deber. Tú no, tú eres una delincuente⁵.

Luego, en el campo de tiro, investido de su condición policial de mano dura, lanza un manifiesto a favor del “brazo fuerte”, del control, de arrasar (teatros, ilegales, travestis, criminales, sospechosos): limpiar, como protagonista consciente del atropello que continuará ejerciendo.

En uno de esos cuartos de hotel barato, el autor somete al personaje en la VIII escena a un oscuro encuentro, donde el puritano y enajenado extremista, que añora una sociedad “sin lacras”, se ensaña, una vez más, con un ser indefenso que acompaña su soledad en una noche de pesadilla:

Porque andar por allí engañando a la gente debe tener su castigo. Es un asunto de principios. No se puede jugar con el sexo de esa manera. Decir una cosa y ser otra. Que Adriana no es Adriana⁶.

Esta reflexión la pronuncia frente al cadáver del travesti que acaba de asesinar.

La escena ha tenido lugar a partir de la presencia de dos cuerpos semidesnudos que acaban de hacer el acto sexual, y Corcuera destapa en su discurso el verdadero propósito de este encuentro, ya tenía información de quién se trataba y su deseo no era otro que ver hasta dónde llegaban las mentiras, revelación que él debe castigar.

Alternando con el crecimiento progresivo de este monstruo encontramos a las puertas del zoológico a una Chica, insatisfecha de todo: la impuntualidad de la persona que espera, el tedio por su estúpido trabajo, la frustración económica, las fantasías inalcanzables, el sometimiento a un horario para las medicinas que su padre necesita, la lejanía de la entrada del metro, serie interminable de explosivas contravenciones manipuladas por un texto donde salta el humor como latido para acentuar el juego de la recepción. Inserta en esta vorágine, la Chica termina por exorcizar su estado, deseando la muerte de un padre que la somete a una relación rutinaria y degradante:

Pronto es la hora de las medicinas. Si por lo menos llegaran a tiempo a las citas, tendría yo un verdadero pretexto para no estar en casa cronometrando las gotas y las pastillas. Rogándole a mi padre que escupe como llama y da gritos como guacamaya, para que abra la boca como elefante. Suplicándole de rodillas que ya no se ría como hiena, que me deje trabajar a gusto. Que no se despierte a mitad de la noche con sus ojos como lechuza. Que no se cubra discretamente la mandíbula con la mano, que no me enseñe sus dientes de piraña, y que evite su moqueo de guajolote. Que por favor se muera y me deje tranquila en este mundo...⁷

El estampido de un balazo perdido la saca momentáneamente de este episodio catártico, donde ha quedado recogida la apretada memoria de su existencia.

Pero en el texto de Salcedo, las rupturas se suceden y detrás de los arbustos aparece el Cojo, herido, aterrado por la persecución de los gendarmes y que ahora intenta de momento tranquilizar el estupor con el que reacciona la Chica, quien le ofrece dinero como alternativa para escaparse. Las intenciones del Cojo, sin embargo, son bien diferentes; insiste en ponerle la mano en el sexo para sentir una cálida sensación que lo abrigue. La ame-

naza con una navaja, mientras la Chica llora aterrorizada y él da cuenta de todo su nauseabundo y erótico plan, para aferrarse aunque sea furtivamente al único destello de belleza que ha tenido cerca y que apenas puede alcanzar al borde de la muerte. En medio de su estado agónico, las fuerzas no lo acompañan y cae, mientras ella aprovecha para alejarse, cuando él reclama las manos de la Chica como última manifestación de su delirio, mientras se escuchan los gritos de los chimpancés que pelean furiosos en sus jaulas.

El espacio simbólico, perfectamente construido, aproxima a los animales en cautiverio con la víctima humana, que muere desprendida del más elemental contacto con su especie.

En la escena final se precipitan las confesiones del Niño, y el miedo propaga su efecto en los que huyen y sólo huyen sin encontrar un refugio seguro. Rastros de la impotencia y la rabia se apagan, frente al avance inminente de una máquina excavadora como arrasador e impensable artefacto teatral, sobre el cual las órdenes infernales de Corcuera anuncian el triunfo del “progreso”: “¡Avancen, rompan, trituren la indigencia! El escándalo concluye. Bienvenido seas. Progreso nuestro”⁸.

En *Los niños mutilados* el autor ha puesto en funcionamiento diversas estrategias, como pueden ser: integrar miniparcelas del discurso de la acción, cuyo carácter enfatiza una estética de la trituración, el desamparo, porque la forma se tematiza a través de un planteo escénico que establece esa demarcación de territorios conflictivos que fluyen en discrepancia hostil, de la que no escapa nadie. Violentas relaciones tienen lugar entre el protagonista, Corcuera, y su Mujer o entre aquel y un travesti. El grupo de hombres subterráneos vive la terrible trama del peligro, y padece con torpeza diferencias y temores. La Chica, al pie de un zoológico, mascula su inconformidad como salida del bestiario. Perseguido por la policía, el Cojo reclama un gesto amable al borde la muerte.

Maestro de la síntesis conflictual urbana, Hugo Salcedo vuelve a construir espléndidos monólogos, saturados de una oralidad cuyo porcentaje agobia y hace denso el universo dramático. A la vez construye diálogos que no se permiten el desarrollo de historias, sino que por una extraña relación de proximidades expanden la caótica mirada que supera su localización específica y encuentra inquietantes equivalencias en todo el planeta, a partir de una expansión del poder del dinero sobre la carne

golpeada. Ha logrado un texto para la escena que explora la permanente explosión individual del mundo desacoplado, a través de una masa de componentes cambiantes.

A la hora de descifrar la estructura de *Los niños mutilados* podemos encontrar afinidades con otros modelos textuales que circulan en el mundo a partir de una disposición hermenéutica diferente. Estos interpelan al mundo, sin esperar una respuesta retroactiva inmediata.

La negativa a abrirse al otro parece una epidemia conflictiva a lo largo de *Los niños mutilados*, materializada en continuos lances. Los móviles que animan a los personajes quedan al descubierto y la distancia analógica de una exposición universal para festejar una efeméride, parece mejor cumplirse en la revelación continua de cada personaje. Considero muy próxima la afirmación de Patrice Pavis en su ensayo sobre la escritura dramática en Francia, en cuanto a que son textos extraídos de un molde

orgánico, el de un autor auténtico. Salcedo, por su parte, no oculta su fuerte admiración por Koltés y encontramos resonancias de Elena Garro. Nuestro autor insiste en la intertextualidad y la interpretación ingeniosa del texto como artefacto literario, al coordinar la pluralidad de citas, referencias y ecos entretejidos, como ha señalado Quackenbush en su ensayo sobre *Un hogar sólido*.

Salcedo en la articulación constitutiva de su obra emplea, en fin, elecciones dentro un entramado que apunta al personaje fragmentado, concebido como estímulo enfático para el actor, al borde de un derrumbe imprevisto de las circunstancias, ya que la temporalidad de esas presencias y sus posibles intercambios ostentan una vida efímera que lo reta. El itinerario de su búsqueda todo lo experimenta: fragmentación, montaje, repetición y elipsis, componentes de sus textos que son referencias inequívocas y cuestionadoras de los lenguajes del presente.

n notas

¹ Hugo Salcedo, “¿Existe un nuevo teatro en México?”, *Telón abierto*, Tijuana, Intituto Cultural de Baja California, 1997, pág. 70.

² *El Nuevo Teatro*, México, El Milagro-CONACULTA, 1997, pág. 11.

³ Hugo Salcedo, “¿Existe un nuevo teatro en México”, cit., págs. 73-74.

⁴ *Los niños mutilados*, en *El Nuevo Teatro*, pág. 25.

⁵ *Ibídem*, pág. 351.

⁶ *Ibídem*, pág. 362.

⁷ *Ibídem*, pág. 364.

⁸ *Ibídem*, pág. 371.